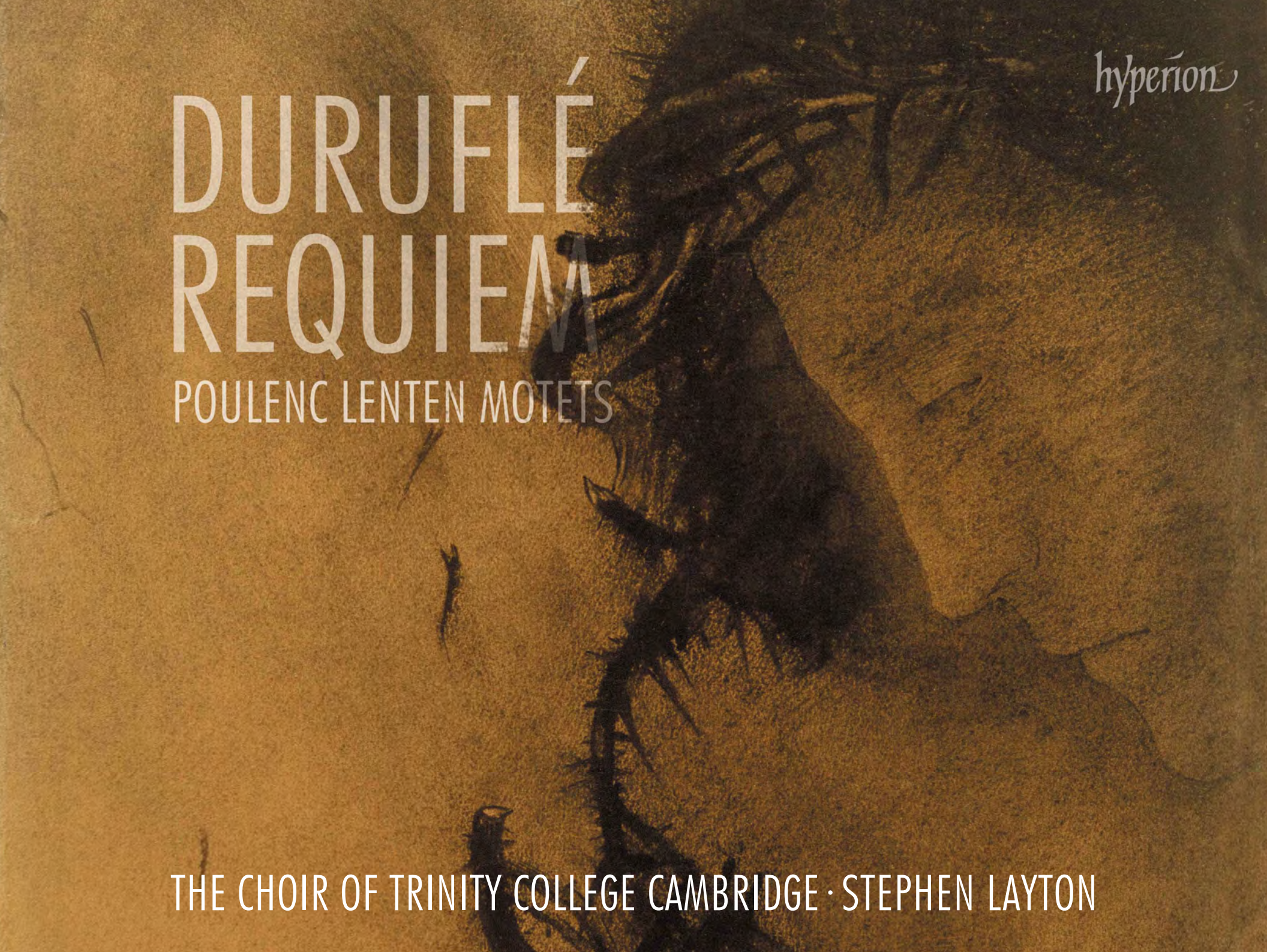

hyperion
DURUFLÉ
REQUIEM
POULENC LENTEN MOTETS
THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE CAMBRIDGE · STEPHEN LAYTON

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 5*

Sung texts and translation ☞ *page 8*

Performer biographies ☞ *page 11*

FRANÇAIS ☞ *page 16*

DEUTSCH ☞ *Seite 19*

MAURICE DURUFLÉ

(1902–1986)

Requiem Op 9 ..... [42'25]

1	Introït –		[3'42]
2	Kyrie		[3'55]
3	Domine Jesu Christe	FLORIAN STÖRTZ baritone	[9'33]
4	Sanctus		[3'12]
5	Pie Jesu	KATHERINE GREGORY mezzo-soprano, MYRTILLE HETZEL cello	[3'47]
6	Agnus Dei		[3'56]
7	Lux aeterna		[4'26]
8	Libera me	FLORIAN STÖRTZ baritone	[6'10]
9	In paradisum		[3'40]

FRANCIS POULENC

(1899–1963)

Quatre motets pour un temps de pénitence ..... [13'36]

10	Timor et tremor		[2'49]
11	Vinea mea electa		[3'45]
12	Tenebrae factae sunt		[4'00]
13	Tristis est anima mea	SUMEI BAO-SMITH soprano	[3'02]

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE CAMBRIDGE

HARRISON COLE organ 1–9

STEPHEN LAYTON conductor

© Andrew Staples

DURUFLÉ'S FATHER had been an architect and when working on the house belonging to Maurice Emmanuel, professor of the history of music at the Paris Conservatoire, mentioned that his seventeen-year-old son was an organist at the Church of Notre-Dame in Louviers. Emmanuel recommended lessons from Tournemire to prepare Duruflé for the entrance exam to the Conservatoire organ class in the autumn of 1920. But before taking the exam, the young Maurice came to feel Tournemire's freewheeling approach was not what he wanted, and went instead to Vierne. As he later wrote: 'To the same extent that Tournemire made one feel one was sitting upon a volcano about to erupt, Vierne gave one a sense of complete ease. He was always the same from one day to the next.' Vierne was also much stricter than Tournemire over the formal shaping of improvisations, and in retrospect we could say that Duruflé was lucky in benefiting from these opposing approaches of freedom and discipline, which lie at the root of much of the finest art and are certainly to be discerned in his *Requiem*.

It could be that the idea of basing a Requiem on plainsong melodies indeed came initially from Tournemire, who as organist of Sainte-Clotilde rarely played set voluntaries, preferring to put on the desk the page of the *Liber Usualis* (the standard collection of plainsong chants) containing the chant for the day, and to improvise on it. Duruflé later remembered these occasions vividly: 'Tournemire found in Sainte-Clotilde's magnificent Cavaillé-Coll organ the ideal instrument, one which responded wonderfully to his every wish, to the flights of his imagination—by turns poetic, picturesque, whimsical; then impetuous, tumultuous, wild; finally peaceful, mystical, blissful. He generally preferred blissful conclusions.' The impact of these experiences can be readily felt in his own *Requiem*, in the similarly wide emotional range and in the blissful conclusion.

That said, the work's progress was far from straightforward. At some unspecified point, but almost certainly very early in World War II, Duruflé was writing a suite for organ on plainsong themes, but came to realize that it was difficult to separate the music from the texts it set. As he wrote: 'The marvellous Gregorian line and the Latin text take on a suppleness and a lightness of expression, a reserve and an ethereal gentleness that free it from the compartmentalization of our bar lines.' He also cherished the irregular alternation of duplet and triplet rhythms. Then, in May 1941, he was commissioned by the Vichy government to write a symphonic poem. In some way that is surprising to say the least, he managed, in 1948 with the *Requiem* completed, to persuade the state to accept it in place of a symphonic poem; and where Vichy's initial fee had been 10,000 francs, the post-war government paid him 30,000. Although the dedication is 'to the memory of my father', who had died in 1945, the composer's biographer James E Frazier is surely right in claiming that the work 'was heard by his countrymen in 1947 as an obsequy for France'.

It has been generally claimed that one of the main influences on the work was the *Requiem* by Fauré, so it's as well to quote Duruflé on the subject: 'I do not think I was influenced by Fauré, contrary to the opinion of certain music critics who, anyway, have never given any explanation for their point of view. I have simply tried to surround myself with the style suitable to the Gregorian chants as well as the rhythmic interpretation of the Benedictines of Solesmes.' Duruflé was the kindest and most peaceful of men, but clearly these critics touched on a sore point. In fact, there's a strong case for saying that the similarities between the Fauré and Duruflé settings are too numerous to be accidental: the texts chosen are almost exactly the same, with the 'Pie Jesu' extracted from its proper place at the end of the 'Dies irae', and the 'Libera me' and the 'In paradisum' borrowed from the Burial Service. Both

composers use a baritone soloist in the 'Domine Jesu Christe' and the 'Libera me', and a female soloist in the 'Pie Jesu' … and the similarities do not end there.

Duruflé's musical language, like Fauré's, owes much to the church modes, conforming with the cast of the plainsong melodies themselves, but one of the most impressive features of this powerfully emotional work is the way in which he 'develops' plainsong themes according to his own inspiration, while certainly his harmonies do go beyond Fauré's in their modernity—hardly surprising given the fifty-seven years that separated the two composers. Duruflé time and again finds ways of marrying his age-old material with this more recent compositional technique, and even manages to make the chromatic elements of his basically modal harmony sound natural.

Sometimes he will begin with a strict enunciation of plainsong, as in the first sung entry of the Introït, but then continue freely, while pursuing the plainsong in another part. Sometimes he will start strictly, but then break *entirely* free, as in the huge climax of the Kyrie, or at the beginning of the 'Domine Jesu', where the introduction is strict, but the female voices then develop the initial idea. Frequently he will alter the pitch relationships between the various limbs of a plainsong melody or, as in the Agnus Dei, organize them polyphonically, with the same phrase heard simultaneously in different parts at different pitches. Tellingly, in the 'In paradisum' the plainsong theme is heard unchanged, first in the choir, then in the organ, as if to remind us that paradise has no place for 'development', life within it being unimprovable.

Finally, we may note that Duruflé was never satisfied with what he had written, and was quick to seek advice. One source was Nadia Boulanger, and after she had congratulated him on a performance of the *Requiem* in 1957, he could still write to her of his 'gratitude for the wonderful advice you gave me at the time when I was working with difficulty on this music. It is indeed thanks to you that I was able to overcome my problems.' On the other hand, when another supporter, Marcel Dupré, was asked his opinion of the *Requiem*, all he could say was: 'This music is perfect.'

Duruflé made three versions of the *Requiem*: with organ and large orchestra (1947); with organ (1948), the version recorded here; and with organ and small orchestra (1961). The work was first performed in a Radio France broadcast on 2 November 1947 (All Souls' Day), conducted by Roger Désormière, with Hélène Bouvier and Camille Maurane singing the solo parts. The first public performance took place on 28 December of the same year, with Paul Paray conducting the Colonne Orchestra; Hélène Bouvier was again the female soloist, partnered by Charles Cambon. The British premiere was given in 1952 by the City of Birmingham Choir and Orchestra in Birmingham Town Hall, conducted by David Willcocks.

For the most part Poulenc pursued his compositional career without reference to happenings in the outside world. But the death of his colleague Pierre-Octave Ferroud in a car accident in 1936 and the worsening political situation two years later found echoes in his four penitential motets, written between July 1938 and January 1939: the first circumstance brought him back to the Roman Catholic faith of his childhood, which had been overlaid by the secular, material concerns of the *années folles*; the second was too serious even for him to ignore, and while composing these motets he wrote to a friend that 'it is a good feeling to be supported by religious inspiration … it helps me to work as well as to get through these dreadful times'.

In 1921 Poulenc had decided that while the success of tiny pieces like the *Mouvements perpétuels* for piano and the song cycle *Le bestiaire* was gratifying, he nonetheless needed some formal teaching in order to make progress

towards longer and perhaps more serious works. The teacher he chose, Charles Koechlin, turned out to be ideal. 'His knowledge was prodigious,' Poulenc later said, 'but the most wonderful thing about him was the way he adapted himself to his pupil. He immediately sensed that, like many Latins, I was more of a harmonic than a contrapuntal writer, and so, at the same time as my counterpoint exercises, he made me set Bach chorale melodies in four parts. It was fascinating work and had a decisive influence on me. It's thanks to this that I acquired the feeling for choral music.'

The surviving exercises he wrote, together with Koechlin's suggestions and corrections, show the latter as a very open-minded teacher, allowing sharp, grating dissonances as long as they could be expressively validated, and a combination of suavity and abrasiveness was to be a hallmark of Poulenc's vocal writing during the last twenty-five years of his life.

In each of these Lenten motets, he tends to support the beginning and end of his phrases with a consonant chord, but on the way from one to the other he takes us through some agonizing sounds, as well as some seductive ones. His responses to the Latin words are every bit as sensitive as in the *mélodies* that were taking on such profundity by the mid-1930s in cycles such as *Tel jour telle nuit*: witness, in the first motet, 'Timor et tremor', the heart-stopping drop in dynamics for the word 'caligo' ('darkness'), and the 'confounded', chromatic descent in the soprano line on the final words, ultimately assuaged by a simple, plagal cadence; or the intense contrast in the second motet between the peaceful legato of 'Vinea mea electa' (marked 'excessivement doux' when it returns) and the bitter violence evoked by the discords on 'crucifigeres' and by the twin enunciations of the name 'Barrabam', after which the final tonic major chord comes over as harshly ironic. Contrasts of dynamics and texture also mark the last two motets. In 'Tenebrae factae sunt', the phrase 'inclinato capite' is set to a surprisingly stark, angular line, so that we can almost see the crown of thorns; and in the final motet, 'Tristis est anima mea', Christ's abandonment by the disciples, set in almost operatic fashion, furnishes Poulenc with his ending, the 'vobis' of 'immolari pro vobis', possibly referring also to us, the audience?

The motets were first sung by their dedicatees, Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois, on Good Friday, 7 April 1939. On Easter Day, Pope Pius XII, speaking *urbi et orbi* from the balcony of St Peter's, denounced the violation of international treaties …

ROGER NICHOLS © 2024

DURUFLÉ **Requiem** Op 9

1 Introït

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam: ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Grant them eternal rest, Lord,
and may light perpetual shine upon them.
A hymn becomes you, God, in Zion,
and a vow shall be paid to you in Jerusalem.
Hear my prayer: to you all flesh shall come.
Grant them eternal rest, Lord,
and may light perpetual shine upon them.

2 Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

3 Domine Jesu Christe *baritone* FLORIAN STÖRTZ

Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum.

Lord Jesus Christ, king of glory,
deliver the souls of all the faithful departed
from the pains of hell and from the deep pit.
Deliver them from the lion's mouth,
that hell may not swallow them up, nor they fall into darkness.

Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

But may the holy standard-bearer Michael
lead them into holy light,
as you once promised to Abraham and his seed.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

We offer prayers and sacrifices of praise to you, Lord:
you receive them on behalf of those souls,
whose memory we recall today.
Cause them, Lord, from death to pass to life,
as you once promised to Abraham and his seed.

4 Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Holy, holy, holy Lord God of hosts.
Full are the heavens and the earth of your glory.
Hosanna in the highest.

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

5 **Pie Jesu** *mezzo-soprano* KATHERINE GREGORY, *cello* MYRTILLE HETZEL

Pie Jesu Domine, dona eis requiem.	*Merciful Jesu, Lord, grant them rest.*
Pie Jesu Domine, dona eis requiem sempiternam.	*Merciful Jesu, Lord, grant them rest eternal.*

6 **Agnus Dei**

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,	*Lamb of God, you who take away the sins of the world,*
dona eis requiem.	*grant them rest.*
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,	*Lamb of God, you who take away the sins of the world,*
dona eis requiem sempiternam.	*grant them rest eternal.*

7 **Lux aeterna**

Lux aeterna luceat eis, Domine,	*May eternal light shine upon them, Lord,*
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	*with your saints for ever, for you are good.*
Requiem aeternam dona eis, Domine,	*Grant them eternal rest, Lord,*
et lux perpetua luceat eis, quia pius es.	*and may light perpetual shine upon them, for you are good.*

8 **Libera me** *baritone* FLORIAN STÖRTZ

Libera me, Domine, de morte aeterna,	*Deliver me, Lord, from eternal death*
in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra:	*on that awful day: when the heavens and the earth shall quake,*
dum veneris iudicare saeculum per ignem.	*when you shall come to judge the world by fire.*
Tremens factus sum ego, et timeo,	*Full of terror am I, and trembling,*
dum discussio venerit, atque ventura ira,	*and I fear the trial and the wrath to come,*
quando caeli movendi sunt et terra.	*when the heavens and the earth shall quake.*
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,	*That day shall be a day of wrath, calamity and misery,*
dies magna et amara valde,	*a mighty day, and exceedingly bitter,*
dum veneris iudicare saeculum per ignem.	*when you shall come to judge the world by fire.*
Requiem aeternam dona eis, Domine,	*Grant them eternal rest, Lord,*
et lux perpetua luceat eis.	*and may light perpetual shine upon them.*
Libera me, Domine, de morte aeterna,	*Deliver me, Lord, from eternal death*
in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra:	*on that awful day: when the heavens and the earth shall quake,*
dum veneris iudicare saeculum per ignem.	*when you shall come to judge the world by fire.*

9 **In paradisum**

In paradisum deducant te angeli:	*May the angels receive you into paradise:*
in tuo adventu suscipiant te martyres,	*at your coming may the martyrs receive you,*
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.	*and bring you into the holy city Jerusalem.*
Chorus angelorum te suscipiat,	*May the choir of angels receive you,*
et cum Lazaro quondam paupere,	*and with Lazarus, once a beggar,*
aeternam habeas requiem.	*may you have eternal rest.*

POULENC Quatre motets pour un temps de pénitence

10 Timor et tremor

Timor et tremor venerunt super me,
et caligo cecidit super me.
Miserere mei, Domine,
quoniam in te confidit anima mea.
℣ Exaudi, Deus, deprecationem meam,
quia refugium meum es tu et adiutor fortis.
Domine, invocavi te, non confundar.

Fear and trembling have come upon me,
and darkness has seized my soul.
Have mercy on me, Lord,
for in you have I put my trust.
Hear, God, my prayer,
for you are my refuge and my strong helper.
Lord, I have called upon you that I not be confounded.

from PSALMS 31, 55, 57, 61 & 71

11 Vinea mea electa

Vinea mea electa, ego te plantavi:
quomodo conversa es in amaritudinem,
ut me crucifigeres et Barrabam dimitteres.
℣ Sepivi te et lapides elegi ex te
et aedificavit turrim.

You are my chosen vine, by my hand you were planted:
how then have you become bitter,
that you crucified me and set Barabbas free.
I guarded you with a hedge and removed the stones from around you,
and I built a tower to watch over you.

MATINS RESPONSORY FOR GOOD FRIDAY

12 Tenebrae factae sunt

Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei,
et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite emisit spiritum.
℣ Exclamans Jesus voce magna ait:
Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.

The day grew dark as the Jews nailed Jesus to the cross,
and at about the ninth hour Jesus cried out in a loud voice:
My God, why have you forsaken me?
And he bowed his head and gave up his spirit.
Jesus said in a loud voice:
Father, into your hands I commend my spirit.

MATINS RESPONSORY FOR HOLY SATURDAY

13 Tristis est anima mea *soprano* SUMEI BAO-SMITH

Tristis est anima mea usque ad mortem:
sustinete hic et vigilate mecum,
nunc videbitis turbam quae circumdabit me.
Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.
℣ Ecce, appropinquat hora
et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.

My spirit is laden with sorrow and would die:
remain here awhile and keep watch with me.
Soon you will see a great crowd come to surround me.
You will flee, and I shall be sacrificed for you.
Behold, the time is nigh
when the Son of man shall be given over into the hands of sinners.

MATINS RESPONSORY FOR MAUNDY THURSDAY

The Choir of Trinity College Cambridge

Voted the fifth-best choir in the world in *Gramophone* magazine's '20 Greatest Choirs', The Choir of Trinity College Cambridge comprises around thirty Choral Scholars and two Organ Scholars, all of whom are students at the University. The College's choral tradition dates back to the all-male choir of the fourteenth century, when former Chapel Royal choristers studied in King's Hall which later became part of Trinity College. Directors of Music have included Charles Villiers Stanford, Alan Gray, Raymond Leppard and Richard Marlow. Female voices were introduced in the 1980s by Richard Marlow, in a new departure for Cambridge choral music. Stephen Layton was Director of Music from 2006 to 2023.

During term, the Choir's main focus is the singing of the liturgy in the College Chapel, exploring a wide-ranging repertoire drawn from both Catholic and Protestant traditions. Outside term, the Choir's programme of performances and recordings has included BBC broadcasts of Bach's *Mass in B minor* and *Christmas Oratorio* with the Orchestra of the Age of Enlightenment in London, Haydn's *Nelson Mass* with the City of London Sinfonia in Aldeburgh and Cambridge, Poulenc's *Gloria* with Britten Sinfonia in Norwich Cathedral, and Handel's *Dettingen Te Deum* with the Academy of Ancient Music in London and Cambridge.

Highlights of the Choir's extensive discography include Howells's *Collegium Regale*, which won Australia's *Limelight* Recording of the Year in 2016; Howells's *Requiem* and other works, which won a Gramophone Award in 2012; and *Beyond all mortal dreams*, settings of contemporary American *a cappella* music, nominated for a US Grammy Award in the same year. Five of the Choir's recordings have been nominated for Gramophone Awards, including *Northern Lights*, a recording of choral music by the Latvian composer Ēriks Ešenvalds; and Kenneth Leighton's *Crucifixus* and other works.

The Choir's most recent release, *Hail, gladdening Light*, is its second album on Hyperion of music by David Briggs. The first, *Mass for Notre Dame* (2010), was hailed by *Gramophone* as 'one of the finest CDs of sacred choral and organ music you'll ever hear' and won a jury award for technical excellence at the 2011 BBC Music Magazine Awards. Other releases include *Anthems, Vol. 1*, an album of Anglican works for choir and organ spanning two centuries which *Fanfare* magazine described as a 'moving experience … highly recommended'; recordings of music by Ivo Antognini, Cecilia McDowall and Owain Park, former Organ Scholar at Trinity, the last of which was nominated for Choral Disc of the Year by *BBC Music Magazine*; Handel's *Chandos Anthems*, named by *Gramophone* as one of the fifty greatest Handel recordings of all time; Bach's *Mass in B minor*, hailed by *The Sunday Times* as 'wonderfully fresh and athletic'; choral music by Stanford and Finzi; Bach's *Christmas Oratorio*; *Baltic Exchange*, choral music from the Baltic region; Britten's *A Ceremony of Carols* and *St Nicolas*; Handel's *Dettingen Te Deum*; works by Polish composer Paweł Łukaszewski and Finnish composer Jaakko Mäntyjärvi; and *Yulefest!*, a selection of sacred and secular Christmas music, all released on the Hyperion label.

An ambitious programme of tours has taken the Choir to destinations in Europe, the USA, Canada, South Africa, Namibia, Zimbabwe, Japan, Taiwan, Hong Kong and Peru, and on two month-long nationwide tours of Australia as part of the Musica Viva International Concert Season.

Since 2012, in a pioneering move for Cambridge, all services sung by the Choir have been audio livestreamed. Video livestreaming commenced in 2019; as of October 2022, all services are now livestreamed in video. Every livestream since 2012 is available to hear or watch again on the Choir's website, which has a searchable archive of over 7,500 musical tracks recorded live in services.

© Benjamin Ealovega

The Choir of Trinity College Cambridge

DURUFLÉ

soprano Sumei Bao-Smith, Katherine Gregory, Sarah Henderson, Susannah Hill, Susanna Mackay, Dominika Mak, Helena Paish, Elizabeth Robbings, Imogen Russell, Holly Smith, Lucy Sun, Maryam Zaidi

alto Rachel Coombs, Gabrielle Desalbres, Max Entwisle, Abigail Horton, Natalie C Manning, Anita Monserrat, Alex Thow, Jonathan Watts, Sophie Williams

tenor Daniel Atkinson, Ryan Court, Edward Cunningham, Joseph Deery, Roshan Patel, Cameron Richardson-Eames, Nicholas Richardson-Waldin, Silas Sanders, Jamie Shepherd

bass Theo Berenzweig, Patrick Donnelly, Sam Gray, Harry Guthrie, Ben Mortishire-Smith, Sam Newton, Alex Patel, Benedict Randall Shaw, Florian Störtz, Benjamin Thurlow, Luke Warren

POULENC

soprano Sumei Bao-Smith, Katherine Gregory, Sarah Henderson, Susanna Mackay, Dominika Mak, Helena Paish, Holly Smith, Maryam Zaidi, Faye Zhao

alto Rachel Coombs, Karolina Csáthy, Gabrielle Desalbres, Natalie C Manning, Jonathan Watts, Sophie Williams

tenor Daniel Atkinson, Joseph Deery, Roshan Patel, Silas Sanders, Jamie Shepherd, Jadd Virji, Zachariah Yarrow

bass Stephen Beale, Patrick Donnelly, Harry Guthrie, Ben Mortishire-Smith, Sam Newton, Benedict Randall Shaw, Florian Störtz, Benjamin Thurlow, Luke Warren

organ scholars Harrison Cole, Jonathan Lee

www.trinitycollegechoir.com

Stephen Layton

Awarded with an MBE for services to classical music in October 2020, Stephen Layton is one of the most sought-after conductors of his generation. He has often been described as the finest exponent of choral music in the world today, and his ground-breaking approach has had a profound influence on choral music over the last thirty years. Founder and Director of Polyphony, and Director of Holst Singers, Layton was for seventeen years Fellow and Director of Music at Trinity College Cambridge. His other former posts include Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir, Chief Guest Conductor of the Danish National Vocal Ensemble, Artistic Director and Principal Conductor of City of London Sinfonia, and Director of Music at the Temple Church, London.

Layton is regularly invited to work with the world's leading choirs, orchestras and composers. His interpretations have been heard from the Sydney Opera House to the Concertgebouw, from Tallinn to São Paolo, and his recordings have won or been nominated for every major international recording award. He has two Gramophone Awards (and a further ten nominations), five Grammy nominations, the Diapason d'Or de l'Année in France, the Echo Klassik award in Germany, the Spanish CD Compact Award, and Australia's *Limelight* Recording of the Year.

Layton is constantly in demand to premiere new works by the greatest established and emerging composers of our age. Passionate in his exploration of new music, Layton has introduced a vast range of new choral works to the UK and the rest of the world, transforming the music into some of the most widely performed today. Long-standing composer partnerships include Arvo Pärt, Sir John Tavener and Sir Karl Jenkins; in the Baltics, Ēriks Ešenvalds, Uģis Prauliņš and Veljo Tormis; and in America, Morten Lauridsen and Eric Whitacre, of whose music Layton made two Grammy-nominated recordings.

© Keith Saunders

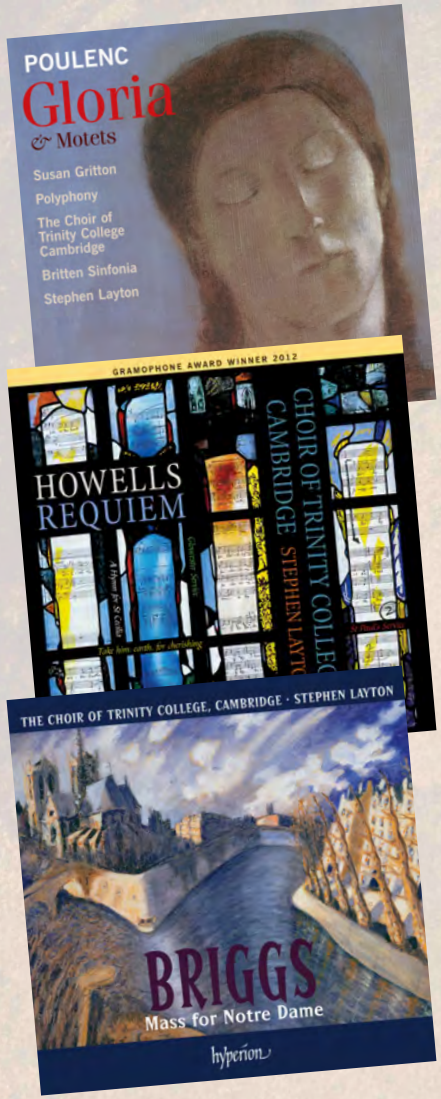
Other award-winning albums include recordings of Britten, Sir James MacMillan, Bruckner, Handel (including *BBC Music Magazine*'s 'Best Messiah recording' with Britten Sinfonia), and Bach's *St John Passion*, *Christmas Oratorio* and *Mass in B minor* with the Orchestra of the Age of Enlightenment. Layton's recordings have consistently broken new ground, creating a new soundworld in British choral music.

Also available from The Choir of Trinity College Cambridge

FRANCIS POULENC (1899–1963)
Gloria *CDA67623*
with SUSAN GRITTON soprano, POLYPHONY, BRITTEN SINFONIA
'The combined choirs of Trinity College, Cambridge and pro group Polyphony are astounding as a virtuoso choral unit' (*BBC Music Magazine*)
'The performers here leap out of the speakers with this unashamedly ebullient account of Poulenc's Gloria' (*Gramophone*)

HERBERT HOWELLS (1892–1983)
Requiem *CDA67914*
'This is a perfect disc of its kind' (*Gramophone*)
'Serenely beautiful … Layton's performances have exactly the poise and careful moulding that this rather fragile, deeply felt music needs' (*The Guardian*)
GRAMOPHONE AWARD WINNER

DAVID BRIGGS (b1962)
Mass for Notre Dame *CDA67808*
with DAVID BRIGGS organ of Gloucester Cathedral
'I can confidently say that this recording is one of the finest CDs of sacred choral and organ music you'll ever hear. I'm not ashamed to say I had tears in my eyes; listeners who are churchgoers and nonbelievers alike will find this disc a profoundly moving experience' (*Gramophone*)



Special thanks to

Père Yves Trocheris, Saint-Eustache
Thomas Ospital, Organiste Titulaire, Saint-Eustache
Louis Robiche, Régisseur général – Chef du Personnel, Saint-Eustache, and his team
Itaru Sekiguchi, Facteur d'Orgue
Chad Shampine for his support of the project

Recorded in Trinity College Chapel, Cambridge, on 31 July 2021 (Poulenc), and the Church of Saint-Eustache, Paris, on 15–20 July 2022 (Duruflé)
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer ADRIAN PEACOCK
Booklet Editor TODD HARRIS
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXIV
Front illustration: *Christ (the crown of thorns)* (1896) by Odilon Redon (1840–1916)
akg-images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, 4 Pancras Square, King's Cross, London N1C 4AG, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE, or via www.ppluk.com

LE PÈRE de Duruflé était architecte et alors qu'il travaillait à une maison appartenant à Maurice Emmanuel, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris, il mentionna que son fils, âgé de dix-sept ans, était organiste à l'église Notre-Dame de Louviers. Emmanuel conseilla à Duruflé de prendre des leçons avec Tournemire pour se préparer à l'examen d'entrée dans la classe d'orgue du Conservatoire à l'automne 1920. Mais avant de présenter cet examen, le jeune Maurice sentit que l'approche assez libre de Tournemire n'était pas ce qu'il voulait et il alla plutôt travailler avec Vierne. Comme il l'écrivit par la suite : « Autant on se sentait sur un volcan prêt à entrer en éruption chez Tournemire, autant on se sentait en sécurité auprès de Vierne. On le retrouvait toujours le lendemain comme on l'avait quitté la veille. » Vierne était en outre beaucoup plus strict que Tournemire sur le modelage formel des improvisations et, rétrospectivement, on pourrait dire que Duruflé eut de la chance de bénéficier de ces deux approches opposées de liberté et de discipline, qui sont au cœur d'une grande partie du meilleur art et que l'on peut certainement discerner dans son *Requiem*.

L'idée de baser un Requiem sur des mélodies de plain-chant lui serait peut-être venue, au départ, de Tournemire qui, comme organiste de Sainte-Clotilde jouait rarement des morceaux d'orgue déterminés, préférant mettre sur le pupitre le *Liber Usualis* (le recueil de référence de mélopées de plain-chant) ouvert à la page du jour, et d'improviser sur celui-ci. Duruflé se remémora plus tard ces occasions avec précision : « Tournemire avait trouvé dans le magnifique Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde l'instrument idéal, celui qui répondait merveilleusement à ses sollicitations, aux élans de son imagination tour à tour poétique, pittoresque, capricieuse, puis passionnée, tumultueuse, déchaînée puis apaisée, mystique, extatique … Il préférait généralement une fin dans la douceur et l'extase. » On peut aisément trouver trace de ces expériences dans son propre *Requiem*, dans la portée émotionnelle tout aussi large et dans la conclusion extatique.

Ceci dit, la progression de l'œuvre fut loin d'être simple. À un moment indéterminé, mais très certainement au tout début de la Seconde Guerre mondiale, Duruflé était en train d'écrire une suite pour orgue sur des thèmes de plain-chant ; mais il en vint à réaliser qu'il était difficile de séparer la musique des textes qu'elle illustrait. Comme il l'écrivit : « La merveilleuse ligne grégorienne et le texte latin prennent une souplesse et une légèreté d'expression, une retenue et une douceur immatérielle qui la libèrent du cloisonnement de nos barres de mesures. » Il chérissait aussi l'alternance irrégulière des rythmes binaire et ternaire. Puis, en mai 1941, le gouvernement de Vichy lui commanda un poème symphonique. D'une certaine façon, ce qui est pour le moins surprenant, en quelque sorte, c'est qu'il réussit, en 1948, à convaincre l'État d'accepter le *Requiem* achevé à la place du poème symphonique ; et alors que les honoraires prévus étaient de dix mille francs, le gouvernement de l'après-guerre lui en donna trente mille. Malgré la dédicace « à la mémoire de mon père », qui était mort en 1945, le biographe du compositeur, James E Frazier, a sûrement raison en affirmant que cette œuvre « fut entendue par ses compatriotes en 1947 comme des funérailles pour la France ».

On a souvent affirmé que l'une des principales influences exercées sur cette œuvre était le *Requiem* de Fauré ; il vaut donc mieux citer Duruflé à ce sujet : « Je ne pense pas avoir été influencé par Fauré, contrairement à ce que pensent certains critiques musicaux qui, de toute façon, n'ont jamais donné la moindre explication de leur point de vue. J'ai simplement essayé de m'entourer du style adapté aux chants grégoriens ainsi qu'à l'interprétation rythmique des Bénédictins de Solesmes. » Duruflé était le plus aimable

et le plus paisible des hommes, mais manifestement ces critiques touchèrent un point délicat. En fait, il y a de bonnes raisons de dire que les similitudes entre le *Requiem* de Fauré et celui de Duruflé sont trop nombreuses pour être fortuites : les textes choisis sont presque exactement les mêmes, avec le « Pie Jesu » extrait de sa place habituelle à la fin du « Dies irae », et le « Libera me » et l'« In paradisum » empruntés à l'office des morts. Les deux compositeurs utilisent un soliste baryton dans le « Domine Jesu Christe » et le « Libera me », et une soliste dans le « Pie Jesu » … et les similitudes ne s'arrêtent pas là.

Le langage musical de Duruflé, comme celui de Fauré, doit beaucoup aux modes d'église, se conformant au moule des mélodies de plain-chant elles-mêmes, mais l'une des caractéristiques les plus impressionnantes de cette œuvre fortement émotionnelle c'est la manière dont Duruflé « développe » les thèmes de plain-chant selon sa propre inspiration, alors que ses harmonies vont certainement bien au-delà de celles de Fauré dans leur modernité—ce qui n'est guère surprenant étant donné les cinquante-sept ans qui séparaient les deux compositeurs. À de multiples reprises, Duruflé trouve des manières de marier son matériel séculaire avec cette technique de composition plus récente, et réussit même à faire paraître naturels les éléments chromatiques de cette harmonie fondamentalement modale.

Il commence parfois avec une énonciation stricte du plain-chant, comme dans la première entrée chantée de l'Introït, mais il continue ensuite librement, tout en poursuivant le plain-chant dans une autre partie. Il débute parfois rigoureusement, mais s'échappe ensuite totalement, comme dans l'immense sommet du Kyrie, ou au début du « Domine Jesu », où l'introduction est stricte, mais où les voix féminines développent ensuite l'idée initiale. Il modifie souvent les relations de tessiture entre les diverses parties d'une mélodie de plain-chant ou, comme dans l'Agnus Dei, les organise de manière polyphonique, avec la même phrase entendue simultanément dans différentes parties à des hauteurs différentes. Fait révélateur, dans l'« In paradisum », le thème de plain-chant reste inchangé, tout d'abord au chœur, puis à l'orgue, comme pour nous rappeler que le paradis n'avait pas de place pour le « développement », la vie en son sein ne pouvant être améliorée.

Enfin, on peut noter que Duruflé n'était jamais satisfait de ce qu'il avait écrit et il n'hésitait pas à chercher des conseils, notamment auprès de Nadia Boulanger. Une fois qu'elle l'eut félicité à propos d'une exécution du *Requiem* en 1957, il put encore lui écrire « sa reconnaissance pour les merveilleux conseils que vous m'avez donnés au moment où je travaillais péniblement à cette musique. C'est bien grâce à vous si j'ai pu arriver au bout de mes peines. » Par ailleurs, lorsqu'on demanda à Marcel Dupré, un autre sympathisant, ce qu'il pensait du *Requiem*, tout ce qu'il put dire fut : « Cette musique est parfaite. »

Duruflé fit trois versions du *Requiem* : avec orgue et grand orchestre (1947) ; avec orgue (1948), la version enregistrée ici ; et avec orgue et petit orchestre (1961). L'œuvre fut créée lors d'une émission à la Radiodiffusion française le 2 novembre 1947 (le Jour des Morts), sous la direction de Roger Désormière, avec Hélène Bouvier et Camille Maurane qui chantaient les parties solistes. La première exécution publique eut lieu le 28 décembre de la même année, avec Paul Paray à la tête de l'Orchestre Colonne ; Hélène Bouvier était encore la soliste et faisait équipe avec Charles Cambon. La première exécution britannique fut donnée en 1952 par le Chœur et l'Orchestre de la Ville de Birmingham à l'Hôtel de ville de Birmingham, sous la direction de David Willcocks.

La carrière de compositeur de Poulenc s'est déroulée en grande partie sans référence aux événements du monde extérieur. Mais la mort de son collègue Pierre-Octave

Ferroud dans un accident de voiture en 1936 et, deux ans plus tard, la situation politique qui se détériorait trouvent un écho dans ses *Quatre motets pour un temps de pénitence*, écrits entre juillet 1938 et janvier 1939 : le premier de ces deux événements le ramena à la foi catholique romaine de son enfance, qui avait été étouffée par les préoccupations profanes et matérielles des « années folles » ; le second était trop grave pour l'ignorer, même pour lui, et pendant qu'il composait ces motets, il écrivit à un ami : « C'est doux de se sentir soutenu par une inspiration religieuse … Cela m'aide autant à travailler qu'à traverser cette horrible époque. »

En 1921, malgré le succès encourageant de toutes petites pièces comme les *Mouvements perpétuels* pour piano et le cycle de mélodies *Le bestiaire*, Poulenc jugea qu'il avait néanmoins besoin d'un enseignement plus formel afin d'avancer vers des œuvres plus longues et peut-être plus sérieuses. Le professeur qu'il choisit, Charles Koechlin, s'avéra idéal. « Sa science était prodigieuse », dira-t-il plus tard, « mais ce qu'il y avait de plus prodigieux chez lui, c'était son sens de l'adaptation à l'élève. Ayant de suite senti que, comme beaucoup de Latins, j'étais plus harmoniste que contrapuntiste, il me fit, parallèlement aux devoirs de contrepoint, réaliser en quatre parties des thèmes de choral de Bach. Ce travail, qui me passionnait, a eu une influence décisive sur moi. C'est grâce à cela que j'ai acquis le sens de la musique chorale. »

Les exercices écrits par Poulenc qui nous sont parvenus, avec les suggestions et les corrections de Koechlin, montrent que ce dernier était un professeur à l'esprit très ouvert, autorisant des dissonances fortes et discordantes du moment qu'on pouvait en prouver le bien fondé de façon expressive, et un mélange de suavité et de rudesse allait devenir une caractéristique de l'écriture vocale de Poulenc au cours des vingt-cinq dernières années de sa vie.

Dans chacun de ces motets de carême, il a tendance à soutenir le début et la fin de ses phrases avec un accord harmonieux, mais entre les deux il nous fait passer par des sons déchirants, ainsi que par quelques sonorités séduisantes. Ses réponses aux mots latins sont tout aussi sensibles que dans les mélodies si profondes du milieu des années 1930 dans des cycles comme *Tel jour telle nuit* : par exemple, dans le premier motet, « Timor et tremor », l'incroyable baisse de dynamique pour le mot « caligo » (« obscurité ») et la descente chromatique « déconcertante » à la ligne de soprano sur les paroles finales, qui s'apaise finalement sur une simple cadence plagale ; ou l'intense contraste dans le deuxième motet entre le paisible legato de « Vinea mea electa » (marqué « excessivement doux » lorsqu'il revient) et la féroce violence évoquée par les dissonances sur « crucifigeres » et par les doubles énonciations du nom « Barrabam », après quoi le dernier accord à la tonique majeure donne l'impression d'une ironie sévère. Des contrastes de dynamique et de texture marquent aussi les deux derniers motets. Dans « Tenebrae factae sunt », la phrase « inclinato capite » est chantée sur une ligne angulaire d'une étrange austérité, si bien que l'on peut presque voir la couronne d'épines ; et dans le dernier motet, « Tristis est anima mea », l'abandon du Christ par les disciples, mis en musique un peu comme un opéra, fournit à Poulenc son dénouement, le « vobis » d'« immolari pro vobis », faisant peut-être aussi référence à nous, l'auditoire.

Les motets furent chantés pour la première fois par leurs dédicataires, Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois, le Vendredi Saint, 7 avril 1939. Le jour de Pâques, le pape Pie XII, parlant *urbi et orbi* du balcon de Saint-Pierre, dénonçait la violation des traités internationaux …

ROGER NICHOLS © 2024
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

DURUFLÉS VATER war Architekt und bei der Arbeit an dem Haus des Musikgeschichtsprofessors des Pariser Conservatoires, Maurice Emmanuel, erwähnte er, dass sein 17-jähriger Sohn Organist an der Kirche Notre-Dame in Louviers sei. Emmanuel empfahl daraufhin Unterricht bei Tournemire, um den jungen Duruflé auf die Aufnahmeprüfung für die Orgelklasse am Conservatoire im Herbst 1920 vorzubereiten. Doch noch vor der Prüfung kam Duruflé zu dem Schluss, dass Tournemires freier und unbekümmerter Ansatz nicht seinen Vorstellungen entsprach, und wechselte deshalb zu Vierne. Später schrieb er: „In dem Maße, in dem man bei Tournemire das Gefühl hatte, auf einem Vulkan zu sitzen, der kurz vor dem Ausbruch stand, gab Vierne einem das Gefühl von völliger Ruhe. Er war von Tag zu Tag stets derselbe." Vierne war zudem deutlich strenger als Tournemire, was die formale Gestaltung der Improvisationen anging, und rückblickend könnte man sagen, dass Duruflé diese gegensätzlichen Ansätze von Freiheit und Disziplin zugute kamen—vielen großen Kunstwerken liegt diese Dualität zugrunde und sie ist zum Beispiel auch in seinem *Requiem* deutlich zu erkennen.

Es ist möglich, dass die Idee, ein Requiem auf Cantus-planus-Melodien zu basieren, in der Tat ursprünglich von Tournemire stammte, der als Organist von Sainte-Clotilde nur selten auskomponierte Orgelvorspiele vortrug und stattdessen lieber die entsprechende Seite des *Liber Usualis* (die Standard-Sammlung von Chorälen) mit dem jeweiligen Tageschoral aufschlug, um dann darüber zu improvisieren. Duruflé erinnerte sich später lebhaft an derartige Anlässe: „Tournemire fand in der herrlichen Cavaillé-Coll-Orgel von Sainte-Clotilde das ideale Instrument vor: eine Orgel, die in wunderbarer Weise auf alle seine Wünsche und Höhenflüge reagierte—abwechselnd poetisch, malerisch, launisch, dann ungestüm, stürmisch, wild, und schließlich friedlich, mystisch, glückselig. Im Allgemeinen bevorzugte er glückselige Abschlüsse." Die Auswirkungen dieser Erfahrungen lassen sich im Requiem mit seiner ähnlich großen emotionalen Bandbreite und dem seligen Schluss nachvollziehen.

Dennoch war die Entwicklung des Werks alles andere als geradlinig. Zu einem nicht näher bezeichneten Zeitpunkt, allerdings höchstwahrscheinlich zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, schrieb Duruflé eine Orgelsuite über Choralthemen, musste aber feststellen, dass es schwierig war, die Musik von den vertonten Texten zu trennen. Er schrieb: „Die wunderbare gregorianische Linie und der lateinische Text erhalten eine Geschmeidigkeit und eine Leichtigkeit des Ausdrucks, eine Zurückhaltung und eine ätherische Sanftheit, die sie von der Aufteilung unserer Taktstriche befreien." Er schätzte auch den unregelmäßigen Wechsel von Zweier- und Dreierrhythmen. Im Mai 1941 erhielt er dann von der Vichy-Regierung den Auftrag, eine symphonische Dichtung zu schreiben. Erstaunlicherweise gelang es ihm 1948, als das *Requiem* fertiggestellt war, den Staat davon zu überzeugen, dieses anstelle einer symphonischen Dichtung zu akzeptieren; und während das ursprüngliche Vichy-Honorar 10.000 Francs betragen hatte, zahlte ihm die Nachkriegsregierung 30.000. Obwohl die Widmung lautet „zum Andenken an meinen Vater", der 1945 verstorben war, hat der Biograph des Komponisten, James E. Frazier, sicher Recht, wenn er behauptet, dass das Werk „1947 von seinen Landsleuten als Trauerfeier für Frankreich aufgefasst wurde".

Man geht im Allgemeinen davon aus, dass ein wichtiger Einfluss auf das Werk das *Requiem* von Fauré war; Duruflé selbst äußerte sich dazu folgendermaßen: „Ich glaube nicht, dass ich von Fauré beeinflusst wurde, im Gegensatz zur Meinung einiger Musikkritiker, die im Übrigen nie eine Erklärung für ihren Standpunkt abgegeben haben. Ich habe einfach versucht, mich mit dem Stil zu umgeben,

der den gregorianischen Gesängen und der rhythmischen Interpretation der Benediktiner von Solesmes entspricht.“ Duruflé war ein äußerst freundlicher und friedlicher Mensch, doch hatten diese Kritiker offensichtlich einen wunden Punkt berührt. Tatsächlich finden sich so viele Ähnlichkeiten zwischen den Vertonungen von Fauré und Duruflé, dass sie kaum zufällig zu sein scheinen: die gewählten Texte sind fast identisch, wobei das „Pie Jesu“ von seinem eigentlichen Platz am Ende des „Dies irae“ entfernt wurde und das „Libera me“ und das „In paradisum“ aus dem Begräbnisgottesdienst übernommen wurden. Beide Komponisten setzen im „Domine Jesu Christe“ und im „Libera me“ einen Bariton-Solisten ein, im „Pie Jesu“ eine weibliche Solostimme … und damit enden die Parallelen noch nicht.

Duruflés musikalische Sprache ist, ebenso wie die Faurés, stark an den Kirchentonarten orientiert und passt sich an die Gestalt der Choral-Melodien selbst an. Eines der beeindruckendsten Merkmale dieses kraftvoll-emotionalen Werks ist jedoch die Art und Weise, in der er die Choral-Themen gemäß seiner eigenen Inspiration „durchführt“, während seine Harmonien in ihrer Modernität sicherlich über die Fauré’schen hinausgehen—was angesichts der 57 Jahre, welche die beiden Komponisten trennen, kaum überrascht. Duruflé findet immer wieder Wege, sein altes Material mit dieser neueren Kompositionstechnik zu verbinden, und er schafft es sogar, die chromatischen Elemente seiner grundsätzlich modalen Harmonik natürlich klingen zu lassen.

Manchmal beginnt er mit einer präzisen Wiedergabe des Chorals, wie etwa im ersten gesungenen Teil des Introït, fährt dann aber frei fort, während er den Choral in einer anderen Stimme weiterführt. Manchmal beginnt er strikt, und löst sich dann völlig, wie bei dem großen Höhepunkt des Kyrie oder zu Beginn des „Domine Jesu“, wo die Einleitung strikt gehalten ist, die Frauenstimmen dann

MAURICE DURUFLÉ (1939)

aber das Anfangsmotiv weiterentwickeln. Häufig verändert er die Tonhöhenverhältnisse zwischen den verschiedenen Gliedern einer Choral-Melodie oder ordnet sie, wie im Agnus Dei, polyphon an, wobei dieselbe Phrase gleichzeitig in verschiedenen Stimmen in unterschiedlichen Tonhöhen erklingt. Bezeichnenderweise erklingt im „In paradisum“ das Choral-Thema unverändert, zuerst im Chor, dann in der Orgel, als wolle es uns daran erinnern, dass im Paradies kein Platz für „Weiterentwicklung“ ist, da das Leben dort nicht mehr verbessert werden kann.

Abschließend sei angemerkt, dass Duruflé nie mit dem zufrieden war, was er geschrieben hatte, und schnell um Rat bat. Eine Quelle dafür war Nadia Boulanger, und nachdem sie ihm 1957 zu einer Aufführung des *Requiems*

gratuliert hatte, konnte er ihr noch seine „Dankbarkeit aussprechen für die wunderbaren Ratschläge, mit denen Sie mir zur Seite standen, als ich mich mit dieser Musik schwertat. Es ist in der Tat Ihr Verdienst, dass ich meine Probleme überwinden konnte." Als ein weiterer seiner Unterstützer, Marcel Dupré, jedoch nach seiner Meinung zu dem *Requiem* gefragt wurde, konnte er nur sagen: „Diese Musik ist perfekt."

Duruflé fertigte drei Versionen des *Requiems* an: die erste für Orgel und großes Orchester (1947), die zweite, hier eingespielte für Orgel (1948) und die dritte für Orgel und kleines Orchester (1961). Das Werk wurde am 2. November 1947 (Allerseelen) in einer Sendung von Radio France unter der Leitung von Roger Désormière uraufgeführt, wobei Hélène Bouvier und Camille Maurane die Solopartien sangen. Die erste öffentliche Aufführung fand am 28. Dezember desselben Jahres unter der Leitung von Paul Paray mit dem Orchester Colonne statt; Hélène Bouvier war wiederum die Solistin und trat zusammen mit Charles Cambon auf. Die britische Premiere wurde 1952 von dem City of Birmingham Orchester und Chor in der Birmingham Town Hall unter der Leitung von David Willcocks gegeben.

Francis Poulenc verfolgte seine kompositorische Laufbahn größtenteils ohne Bezug auf die Ereignisse der Außenwelt zu nehmen. Der Tod seines Kollegen Pierre-Octave Ferroud bei einem Autounfall im Jahr 1936 und die sich verschlechternde politische Situation zwei Jahre später jedoch fanden Widerhall in seinen vier Bußmotetten, die zwischen Juli 1938 und Januar 1939 entstanden: der Todesfall brachte ihn zum katholischen Glauben seiner Kindheit zurück, der von den weltlichen, materiellen Sorgen der *années folles* überlagert worden war, und die allgemeine Lage war selbst für ihn zu ernst, als dass er sie hätte ignorieren können, und während er diese Motetten komponierte, schrieb er einem Freund, dass es „angenehm ist, von religiöser Inspiration unterstützt zu werden … Es hilft mir sowohl bei der Arbeit als auch dabei, diese schrecklichen Zeiten zu überstehen."

1921 war Poulenc zu dem Schluss gekommen, dass der Erfolg von kleinen Stücken wie den *Mouvements perpétuels* für Klavier und dem Liederzyklus *Le bestiaire* zwar erfreulich war, er aber dennoch formalen Unterricht benötigte, um längere und vielleicht ernsthaftere Werke angehen zu können. Der Lehrer, den er wählte, Charles Koechlin, erwies sich als ideal. „Sein Wissen war gewaltig", bemerkte Poulenc später, „aber das Beste an ihm war die Art und Weise, mit der er sich auf seine Schüler einstellte. Er spürte sofort, dass ich, wie viele Südländer, eher ein Harmoniker als ein Kontrapunktiker war, und er ließ mich parallel zu meinen Kontrapunktübungen Choral-Themen von Bach vierstimmig aussetzen. Das war sowohl faszinierend als auch sehr prägend für mich und hat mir ein Gefühl für Chormusik gegeben."

Poulencs Aufzeichnungen dieser Übungen, die überliefert sind und Koechlins Vorschläge und Korrekturen enthalten, zeigen diesen als einen sehr aufgeschlossenen Lehrer, der scharfe, knirschende Dissonanzen zuließ, solange sie ausdrucksvoll zur Geltung gebracht werden konnten, und eine Kombination aus Sanftheit und Schärfe sollte in den letzten 25 Jahren seines Lebens ein Markenzeichen von Poulencs Vokalwerk sein.

In den Bußmotetten neigt er jeweils dazu, den Anfang und das Ende seiner Phrasen mit einem konsonanten Akkord zu untermauern, dazwischen jedoch führt er uns durch einige quälende, aber auch verführerische Klänge. Seine Reaktionen auf die lateinischen Texte sind ebenso feinfühlig wie in den Melodien, die Mitte der 1930er Jahre in Zyklen wie *Tel jour telle nuit* eine derartige Tiefgründigkeit erreichten. So findet in der ersten Motette, „Timor et tremor", ein atemberaubender Dynamikwechsel bei dem Wort „caligo" („Dunkelheit") statt und der „verwirrte",

chromatische Abstieg in der Sopranstimme bei den letzten Worten wird schließlich durch eine schlichte plagale Kadenz abgemildert. Weitere Beispiele sind der starke Kontrast in der zweiten Motette zwischen dem friedlichen Legato von „Vinea mea electa“ (das bei seiner Wiederholung mit „excessivement doux“ bezeichnet ist) und der bitteren Gewalt, die durch die Dissonanzen bei „crucifigeres“ und durch die zweifache Nennung des Namens „Barrabam“ hervorgerufen wird, wonach der abschließende Durakkord in der Grundtonart als harsche Ironie erscheint. Kontraste in Dynamik und Textur kennzeichnen auch die beiden letzten Motetten. In „Tenebrae factae sunt“ wird die Phrase „inclinato capite“ auf eine überraschend strenge, kantige Linie gesetzt, so dass man fast die Dornenkrone sehen kann; und in der letzten, beinahe opernhaft vertonten Motette, „Tristis est anima mea“—Christi Verlassenheit von seinen Jüngern—komponiert Poulenc einen Schluss, in dem sich das „vobis“ von „immolari pro vobis“, vielleicht auch auf uns, das Publikum, bezieht?

Die Motetten wurden erstmals von ihren Widmungsträgern, Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois, am Karfreitag, dem 7. April 1939, gesungen. Am Ostersonntag prangerte Papst Pius XII. in seinem Segen *Urbi et Orbi* von der Loggia des Petersdoms aus die Verletzung internationaler Verträge an …

ROGER NICHOLS © 2024
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL